

Министерство образования науки Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра немецкой филологии

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ АСПЕКТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА
УРСА ФЭСА «КАК БУДТО В ТИШИНУ МОЖНО ВОЙТИ И ВЫЙТИ
ИЗ НЕЕ» КАК ЧАСТЬ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ДИСКУРСА
ПОЭТИКИ АВТОРА**

Выпускная квалификационная работа

Исполнитель:

Дёмина Екатерина Тимофеевна
студент 411 группы

подпись

Квалификационная работа
допущена к защите:

Научный руководитель:

Любавина Елена Владимировна

доцент

Руководитель ОПОП
44.03.01 – Педагогическое образование
Профиль: иностранный язык (немецкий)

подпись

«____» _____ 2016 г.

Зав. кафедрой

«____» _____ 2016 г.

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА УРСА ФЭСА.....	6
1.1.История возникновения термина «интермедиальность».....	6
1.2. Интермедиальность как процесс взаимодействия художественных кодов и методология анализа художественного текста.....	10
1.3.Виды интермедиального взаимодействия. Литературы и музыка.....	12
1.4.Понятие «вербальная музыка».....	14
1.5.Понятие трансмузыкального.....	19
1.6.Семиотические категории и их реализация в художественном тексте.....	24
Выводы по главе 1.....	33
ГЛАВА 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ АСПЕКТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА УРСА ФЭСА «КАК БУДТО В ТИШИНУ МОЖНО ВОЙТИ И ВЫЙТИ ИЗ НЕЕ».....	34
2.1.Музыкальные элементы, конституирующие структуру произведения.....	34
2.2.Языковые средства реализации музыки в романе.....	42
Выводы по главе 2.....	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	50
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	51

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время проблема изучения художественного языка современной культуры как целой системы становится весьма актуальной. Как известно, художественное мышление XX-XXI веков синтетично по своей природе и многогранно в формах своего художественного выражения. Поэтому, вопросы, связанные с исследованием взаимодействия разных видов искусств, требуют внимания и изучения. Одним из важнейших понятий в современном литературоведении является понятие «интермедиальности».

Понятие интермедиальности, появившееся сравнительно недавно, а именно в 1980-х гг., активно используется для определения различного рода взаимодействий художественной направленности. Теория интермедиальности методологически восходит к теории интертекстуальности. Тем не менее, теория интермедиальности до сих пор находится в стадии становления.

В качестве **объекта** данного исследования рассматривается художественный мир романа Урса Фэса «Als hätte die Stille Türen», написанное автором в 2005 году, и музыкальный аспект в художественном мире данного романа.

Предметом исследования выступает явление интермедиальности и музыкальный компонент в художественном мире романа «Als hätte die Stille Türen».

В соответствии с обозначенным объектом и предметом можно сформулировать следующую **цель исследования** — изучение комплекса музыкальных включений в художественном мире романа швейцарского писателя Урса Фэса «Als hätte die Stille Türen».

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- выявить понятие «интермедиальность», описать имеющиеся типологии интермедиальных корреляций;

- проанализировать основные положения теории интермедиальности и изучить исторические предпосылки ее возникновения;
- выявить способы проявления музыкальных включений в художественном мире романа «Als hätte die Stille Türen».

В данном исследовании мы использовали описательный и герменевтический **методы исследования**.

Материалом для исследования послужило произведение швейцарского писателя Урса Фэса «Als hätte die Stille Türen».

Методологической базой данного исследования являются работы как отечественных (Ю. Кристева, И.П. Ильин, В.В. Ванслов, М.С. Каган, М.М. Бахтин, В.А. Лукин), так и зарубежных (П.Низон, Р.Барт, Д.Хиггинс, С.Кольридж, С.Шер) исследователей по изучению явления интермедиальности, а также по вопросам проявления явления интермедиальности в художественной литературе.

В современной лингвистике интерконтекстуальность, интердискурсивность, интермедиальность, интерсемиотичность все чаще становятся ведущими принципами лингвистического анализа социокультурных феноменов. Поэтому, **актуальность** данной курсовой работы обусловлена актуальностью самого интермедиального исследовательского компонента, который определяет собой ситуацию в современном литературоведении: пересечение границ одной научной дисциплины, взаимодействие различных видов искусств, полимедиальность.

Новизна исследования заключается в выборе объекта исследования, который до сегодняшнего дня в критической литературе в данном аспекте не исследовался.

Теоретическая значимость работы видится в том, что по аналогии с имеющимися разработками в области интертекстуальности была предложена возможная схема анализа художественного произведения в опоре на присутствующие в нём интермедиальные включения.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования её отдельных сегментов в процессе обучения студентов по дисциплинам: стилистика, лексикология, интерпретация текста, зарубежная немецкоязычная литература, а также в использовании метода «нетеоретической интерпретации» (В.А.Лукин) в анализе означенного объекта.

Структура данной выпускной квалификационной работы включает в себя две главы: теоретическую и практическую. Первая глава посвящена рассмотрению художественного мира Урса Фэса с точки зрения интермедиальности. Отдельным пунктом будут рассмотрены история возникновения термина интермедиальность, а также интермедиальность как процесс взаимодействия художественных кодов, виды и формы интермедиального взаимодействия литературы и музыки в художественном тексте. Вторая глава будет полностью посвящена анализу романа Урса Фэса «Als hätte die Stille Türen» на предмет интермедиальности, а именно мы проанализируем музыкальные включения в данном романе и определим их роль в художественном произведении.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНОВ УРСА ФЭСА

В настоящее время проблема изучения художественного языка современной культуры как целой системы становится очень актуальной. Как известно, художественное мышление XX-XXI веков синтетично по своей природе и многогранно в формах своего художественного выражения. Именно поэтому вопросы, связанные с исследованием взаимодействия разных видов искусств, требуют внимания и изучения. Одним из важнейших понятий в современном литературоведении является понятие «интермедиальности», которое находит свое отражение как в швейцарской художественной литературе в целом, так и в романах Урса Фэса.

1.1. История возникновения термина «интермедиальность»

Понятие «интермедиальность» стало появляться в терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения в 50-60-е годы XX века, одновременно встав в один ряд с понятиями «интертекстуальность» и «взаимодействие искусств».

Более традиционным является понятие «взаимодействие искусств». Оно уходит своими корнями в историю искусства, поскольку собственно появляется вместе с искусством. Примеры такого взаимодействия отражала впоследствии в рамках своего развития каждая культурно-историческая эпоха.

Многообразие форм этого взаимодействия требовало своего эстетического осмысления и обоснования. На протяжении всей истории развития европейской культуры XVIII и XIX веков идея взаимодействия получала различное толкование у разных теоретиков искусства. Уже в

эпоху Просвещения тема взаимоотношений искусств на фоне их общности (Sister Arts) и различия стала популярной. В период Романтизма размышления по данной проблеме приобрели форму научных рассуждений. В музыкально-литературной области появились книги Гофмана (XVIII век) и Пауля Низона (XX век).

Исследование межпредметных связей в пространстве литературного текста в зарубежном и отечественном литературоведении продолжались на протяжении XX-XXI веков. Наряду с термином «взаимодействие искусств» вновь появился термин «синтез», а в отечественной эстетике «художественная система», характеризующая совокупность языков искусств, взаимодействующих друг с другом и взаимодополняющих друг друга. Системный подход к изучению культуры предложил М.С. Каган в книге «Морфология искусства» (1972) [Электронный ресурс 30].

В отечественной филологии и культурологии под словом «текст» понимается не только литературное письмо, но и все знаковые, семантические системы, заключающие в себе связную информацию, в результате чего становится возможным говорить о «тексте культур» и «текстах искусства».

Первый шаг на пути расширения текста был сделан Михаилом Михайловичем Бахтиным, который ввел понятие «диалогичность». Он определил данное понятие на нескольких уровнях, в том числе и как взаимодействие различных «голосов» внутри произведения. Данная идея и послужила основой для определения интертекстуальности, как системы связи и вербальных переплетений в рамках одного текста [Бахтин 1972: 434].

В трудах М.М.Бахтина закладывались основы как интертекстуального, так и интермедиального анализа текста. Он описывал литературный текст как полифоническую структуру, буквально интертекстуальность означала включение одного текста в

другой. Но, как нам известно, сам термин «интертекстуальность» был введен в 1967 теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой, которая понимала текст в узколитературном смысле, то есть как отношения между литературными текстами и как одну из основных характеристик, определяющих текстуальную гетерогенность. Для Ю. Кристевой текст представляет собой переплетение текстов и кодов, трансформацию других текстов [там же: 435].

Термин, предложенный Ю. Кристевой, расширил Роланд Барт, дав «классическое» определение понятию «интертекстуальность». С точки зрения Барта, при восприятии текста в сознании читателя соединяются несколько разных видов письма, которые происходят из различных культур и вступают друг с другом в отношения диалога, пародии, спора. Поэтому в контексте интертекстуальности любой текст становится полем пересечения разнообразных дискурсов.

Иными словами, явление интертекстуальности сосредотачивает внимание, прежде всего на специфике внутритекстовых связей. Поскольку культура – это незамкнутая система, которая состоит из множества культур, то и текст обладает этим свойством и всегда реализуется в пространстве как минимум двух семиотических систем. Это может быть слияние слова и музыки, слова и жеста, слова и живописи в одном тексте.

В ходе наших рассуждений становится актуальным понятие «медиа». В современном языке это слово употребляется для обозначения широкого информационного пространства, образуемого средствами массовой информации. Но поскольку в системе любой художественной культуры информационное пространство возникает не только в результате деятельности средств массовой информации, мы воспользуемся более широким определением «медиа», которое предложил отечественный философ Илья Петрович Ильин. И.П. Ильин исходит из того, что любая знаковая система, как художественная, так и

внехудожественная, структурируясь в тексте, становится источником информации и составляет часть информационного пространства. Под термином «медиа» подразумеваются не только лингвистические средства выражения мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение, потому как с семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации. В совокупности они представляют собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своим правилам, представляющим собой специфический язык каждого искусства [Ильин 1996: 220].

Таким образом, «медиа» определяются как каналы художественной коммуникации между языками разных видов искусств.

Понятие же «интермедиальность» было введено в 1812 году романтиком Сэмюэлом Кольриджем, а в 1965 его воскресил Дик Хиггинс (intermedia – концепциональное слияние нескольких медиа, т.е. различных видов искусства) [Электронный ресурс 29].

Если исходить из понимания «медиа» как каналов художественной коммуникации между языками разных видов искусств, из этого следует, что интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии средств художественной выразительности языков разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры.

В ходе наших рассуждений мы раскрыли понятие «интермедиальность». Таким образом, мы можем утверждать, что интермедиальность предполагает организацию текста посредством взаимодействия средств художественной выразительности различных видов искусств, в данном случае в работу включаются разные семиотические ряды. В результате в системе интермедиальных отношений, как правило, сначала осуществляется перевод одного

художественного кода в другой, а затем происходит взаимодействие, но уже не на семиотическом, а на смысловом уровне, то есть можно сказать, что другие виды искусств взаимодействуют не столько через языки искусства, сколько через их смысл.

Завершая наши рассуждения о природе термина «интермедиальность», можно сделать вывод:

С одной стороны, интермедиальность – это особый способ организации художественного текста, который характеризуется интердискурсивностью, т.е. пересечением художественных смыслов, обусловленных взаимодействием средств художественной выразительности различных языков искусств в пространстве целостного художественного произведения.

С другой, мы определяем интермедиальность как методологию анализа художественного произведения, которая направлена на выявление различных способов взаимодействия разнородных художественных дискурсов в пространстве их смыслового пересечения, то есть на выявление «каналов связи» разных художественных языков в произведениях с полихудожественной структурой.

1.2. Интермедиальность как процесс взаимодействия художественных кодов и методология анализа художественного текста

Современные исследователи интертекстуальности считают, что текст существует между текстами. По аналогии с этим вероятно можно сказать, что текст живет в окружении нелитературных «родственников» (других знаковых систем), а именно в тесной связи с иными видами искусства (музыка, живопись, театр и др.).

Это в свою очередь предполагает возможность интермедиальности как явления служить методологическим ключом в «нетеоретической»

интерпретации текста [Лукин 2005: 304]. Именно этот подход мы избрали при интерпретации (анализе) произведения в данном исследовании. Мы опознаем интермедийальные элементы в тексте с последующей их верификацией как таковых и интеграцией в художественный мир романа.

Для осознания интермедийальности интертекстуальных явлений (элементов) читатель должен располагать фоновыми знаниями, что представляет собой обычную (стандартную) схему интерпретации текстов с интермедийальными включениями [там же: 305].

Поскольку в предыдущем параграфе нашего исследования мы определили интермедийальность как способ организации художественного текста, характеризующегося пересечением художественных смыслов и обусловленного взаимодействием средств художественной выразительности различных языков искусств, становится актуальным само понятие «искусство».

Под понятием искусство объединяют такие виды человеческой деятельности как живопись, музыка, театр, художественная литература и др. Каждая форма искусства обладает неповторимой художественной ценностью, так как разные виды искусства рассказывают об одном и том же по-разному. Именно поэтому одна форма искусства не может быть полностью заменена другой или переведена на язык другой формы, что обуславливает проблему взаимодействия и «синтеза искусств».

Синтез искусств – органичное соединение разных искусств или видов искусств в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека. Синтез может осуществляться на разных уровнях: внутри вида искусства (использование методов документального кино в игровом фильме) и между искусствами (например, введение кинематографического изображения в театральное действие).

Понятие «синтез искусств» подразумевает под собой создание качественно нового художественного продукта посредством органичного соединения искусства или видов искусства в единое целое. Объединение искусств в новый синтетический вид происходит из-за потребности общества в более широком, всеохватывающем освоении и изображении действительности. [Электронный ресурс 31].

На данном этапе наших рассуждений, нам представляется необходимым перейти к рассмотрению видов интермедиального взаимодействия, а именно, к видам и формам взаимодействия литературы и музыки в художественной литературе.

1.3. Виды интермедиального взаимодействия. Литература и музыка

Говоря об интермедиальности в художественном тексте, нам предстает необходимым определить отношения литературы с другими видами искусств, обозначить их взаимодействие. Для этого мы предлагаем рассмотреть классификацию видов искусств по В.В. Ванслову [там же: 16], в которой литература занимает центральную позицию, так как в ней наиболее непосредственно выражается свойство, присущее всему искусству в целом, а именно: литература обладает мощным выразительным средством – «словом». Специфика художественной литературы неразрывно связана со свойствами слова. Благодаря слову литература обладает возможностью наиболее полного и широкого отражения жизни, прямого выражения мысли автора и персонажа, поскольку слово выражает понятие вербально. Именно поэтому литература обладает большими возможностями выражения смысла, и как искусство она – универсальна, так как может проникать «во все стороны и грани действительности» и оказывается самым философским из искусств. В процессе исторического развития в XIX-XX

веках литература приобрела ведущее значение по отношению к музыке, живописи, театру, кино. Почти все временные и пространственно-временные искусства зависимы от литературы: многие имеют словесную основу, могут синтезироваться с литературными произведениями. Новые темы, идеи и образы входят в эти искусства в значительной мере под влиянием литературы и в связи с ней. Именно в силу своей особой роли в поступательном развитии общества и ее ведущего значения по отношению ко многим другим искусствам получило распространение выражение «литература и искусство». Вероятно, это выражение имеет место как осознание особой ведущей роли литературы среди других видов искусства.

Так как наше дальнейшее исследование будет посвящено творчеству швейцарского писателя Урса Фэса, особое внимание мы уделим рассмотрению взаимодействия литературы и музыки, поскольку именно музыка находит наибольшее выражение в художественном мире романов Фэса.

В терминологическом аппарате музыковедов очень часто встречаются термины из лингвистики, такие как: фраза (фразировка), предложение, ямбическая форма (симметрия, состоящая из двух метрических единиц – слабой и сильной доли). Филологи, занимающиеся стиховедением, говорят об инструментровке, о каденции, диссонансе и консонансе, гармонизации гласных и согласных звуков, о мелодии и мелодическом движении, о мелодике стиха и т.д. Существует группа терминов, представляющих собой общее достояние теории музыки и теории поэзии. К таким терминам относятся тема, развитие и разработка (темы), мотив, интонация, метр и ритм, пауза, контрапункт и т.д.

Разделяя мнение ряда исследователей, которых мы упомянули в данной работе, о том, что понятие интермедиальность включает в себя

среди прочего ритм музыкального произведения в прозе, мы переходим к теории музыкальности художественной речи в прозаическом тексте.

В швейцарской художественной литературе заимствование музыкальной терминологии довольно широко распространено. Так, у одного из выдающихся швейцарских писателей Пауля Низона многие автобиографические эссе изобилуют музыкальными терминами, такими как: *die Tonart, Partitur, Orgelpfeifen, Orchestrierung, Kakophonie, Ober- und Untertöne, melodische Linienführung, Haupt- und Nebenmotive, Verschlingung und Auflösung, Tempowechsel* и др. [Nizon 1999: 28]. Низон рассуждает о музыкальности своей прозы, о проявлении музыки в его текстах, о слиянии музыки и слова: *«И тогда я включаю первоначальный вариант моего текста на магнитофоне, чтобы проверить ритмическую каденцию, слаженность. Ритм может ускоряться до ощущения одышки, либо может совсем умолкать, превращаясь в едва различимые звуки. Мне важно звучание. Звучание имеет дело с тональностями, с темпом и его сменой, с затактами, с обертонами и оттенками, с основным и второстепенными голосами, которые друг с другом переплетаются; с сопровождающей музыкой и оркестровкой, с динамикой, с паузами»* [Nizon 1996: 27-28].

Здесь на первый план выходит не информация, и даже не увлекательность, а представление происходящего как игры штриха, цвета и ритмического дискурса. [Grotzer 1990: 16].

Говоря о тесной взаимосвязи слова и звука, мы остановимся на таких понятиях как «вербальная музыка и трансмузыкальность».

1.4. Понятие «вербальная музыка»

Современный лингвист и литературовед, анализируя художественный текст, рассуждает о мелодике, полифонии, сонатной форме, словесной фуге, об оркестровке, о музыкальности поэзии и

прозы. Такое широкое употребление понятий и терминов из музыкальной сферы обусловлено убеждением о том, что слово обладает некой собственной музыкой, что есть особая музыка слова, нетождественная музыке как таковой. История данной теории берет начало с античной концепции «трех музык», которую освещает в своем трактате «О музыке» античный музыковед Аниций Бозций. Он выделяет музыку космическую (*musica mundana*), человеческую (*musica humana*) и инструментальную (*musica instrumentalis*) [Махов 2005: 24].

По мнению А. Бозция музыка является гармонией мироздания, гармонией тела и духа и материальной музыкой, противопоставленной двум первым. Человеческой музыкой он называет то, что соединяет и согласовывает душу и тело.

Музыка – это движущая сила, но одновременно с тем музыка это то, что остается, когда исчезают иллюзии. Музыка – это двигатель воспоминаний [там же: 21].

В монографии 1968 года, Стивен Шер ввел понятие «вербальная музыка» и предложил различать его с термином «словесная музыка». Он обратил внимание на то, что словесному искусству присуще стремление стать «другой музыкой», то есть выработать собственными средствами свою, словесную музыкальность. Он предложил три способа репрезентации звучащего, музыкального в литературе.

- Первым он отметил, что музыка проявляется в том, что литература пытается заимствовать средства выражения музыки, стремится к музыкальности слога, стиха. Этот вид связи проявляется в стремлении к музыкальности языка, звуковой организации текста. Музыка становится носителем смысла, семантического сообщения в художественном тексте.

Эта мысль находит свое подтверждение в следующих словах швейцарского писателя Пауля Низона: *«Когда я пишу, я всегда*

имею в голове структуру музыкального произведения и средства ее выражения» [Низон 1996: 27].

К представленной теме автор подбирает язык: звуки, тональности, темп, смену темпа, ритм – выстроенные по определенному представлению структуры, по её ощущению. Прежде всего, воздействие языка на читателя заключается в согласованных между собой языковых компонентах, в особенном слове, в комбинации слов, в предложении, в последовательности предложений. Мотив становится лишь предлогом [там же: 25].

- Другой формой взаимосвязи музыки и литературы является уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре.

В данном случае художественный текст оказывается сходным по структуре с каким-либо искусством в попытках воспроизвести технику композиции или типовые формы. Чаще всего литературный текст идентифицируется с такими музыкальными жанрами как соната, fuga или вариации. Например, сонатную форму приписывают таким произведениям, как «Степной волк» Г.Гессе, книге «Сестра моя – жизнь» Пастернака, «Черный монах» Чехова.

Данная форма взаимосвязи характерна многим швейцарским писателям, особенно творчеству Пауля Низона. В то время как он говорит, что жизнь нельзя передать в рассказах и историях, мы встречаем в его творчестве чисто музыкальные формы архитектоники (композиции) текста (произведений). Например, такие формы как сонатное аллегро („Stolz“, „Im Jahr der Liebe“, „Untertauchen“), целый ряд интермеццо (in „Canto“ und „Hund“), каприччио („Bauch des Wals“), рондо („Hund“), сюиты и фантазии („Canto“).

«Я пишу свою прозу в трех или четырех предложениях, как сонату или оркестровый отрывок, но также нужно подобрать пассажи, которые по звучанию и ритму напоминали бы джаз, или даже

какую-нибудь популярную уличную песенку, почему бы и нет. Иногда я использую шумовой эффект» [Nizon 1996: 27].

- Наконец, Стивен Шер говорит, что вербальная музыка – это явление, когда литература стремится к переводу самого образа иного художественного мира, будь то музыкальное переживание или образы и сюжеты живописного. Таким образом, он предложил термин «вербальная музыка» и дал определение данному понятию [Электронный ресурс 34].

Вербальная музыка (verbal music) – это литературная репрезентация в прозе или поэзии существующих или вымышленных сочинений: поэтическая структура, описывающая музыку. Кроме словесного приближения к реальной или выдуманной партитуре, такого рода тексты часто характеризуют музыкальное исполнение или восприятие данной музыки. Несмотря на то, что вербальная музыка иногда не достигает звукоподражательного эффекта, он отличается от словесной музыки, стремящейся специально к литературной имитации звучания [Сафронова 2009: 26-27].

«Я пишу языком, доступным для ушей читателя, я инструментую текст. Я словно пианист ставлю руку на клавиши и начинаю играть, и вдруг начинает вырисовываться тема или мотив, которые становятся мелодией и захватывают меня. Это происходит абсолютно неосознанно» [Nizon 1996: 27].

Ярким примером поэтической структуры, описывающей музыку, служит описание кларнетиста в произведении П. Низона «Das Jahr der Liebe»:

«Es war mitreißend, die Klarinette vor allem war es, die aus diesem ganz jungen Kerlchen herauswuchs wie ein verlängerter Mund, ein Rüssel, der mit der linken ausgeblasenen gebeulten Backe zusammenzuhängen, zusammenzuwachsen zu sein schien, und das Kerlchen war ganz und gar Musik, schriller jubilierender wunderbar getragener durch und durch

vibrierender reißender mitreißender Klarinetton, der ganze Bursche war Ton, Aufstand und Klage und Trost, die Tonmelodien hingen geradezu sichtbar aus seinem Munde...» [Nizon 1995: 15-16].

Или, например, отрывок из произведения Сильвио Блаттера «Wassermann» также характеризуют восприятие музыки:

«Der Saxophonspieler ist wieder da, er übt im oberen Stock, seine Melodien rühren etwas in mir an, sie wühlen mich auf. Doch die Musik reizt mich auch, sie macht mich nervös, und ich erliege dem Zwang, mehr zu trinken, als mir zuträglich ist. Ein Zittern in den Händen, ein unscheinbares Zittern, das mich blödsinnig stört, läßt sich nur so beheben. Ich trinke ausführlich und lang, bis ich den Fluß höre, sein monotones Rauschen, das den Verkehr durchdringt wie Laserstrahlen eine stählerne Wand» [Blatter 1986: 11].

«Der Saxophon wird geblasen, was jedes Kind weiß. Man bläst und öffnet und schließt Klappen. So läßt sich ein Saxophon die wundervollsten Töne und Weisen entlocken. Vorausgesetzt, man beherrscht die komplizierte Technik. Verfügt man über den notwendigen Atem und begabt schnelle Finger, könnte man, obwohl das Klappensystem nur eine endliche Zahl von Griffkombinationen erlaubt, auf dem Saxophon unendlich viele Melodien spielen. Könnte man, ja. Dieser lächerliche Konjunktiv des Lebens entspringt der menschlichen Verzagtheit, und auf ihm gründet mein Tagesmut» [там же: 13-14].

Процитированные выше отрывки из художественных произведений швейцарских авторов, выбранные нами из объёмного текстового материала, позволяют нам сделать вывод о том, что швейцарская литература является ярким примером взаимодействия языков разных видов искусств, что она представляет собой несомненный исследовательский интерес в области явления интермедиальности. Особое место в произведениях швейцарских писателей, как мы могли уже заметить, занимает музыка и музыкальный аспект, в том числе в

романах Урса Фэса, произведению которого и посвящено наше исследование.

1.5. Понятие трансмузыкального

В одной из своих работ, посвященных теме «слово и музыка» А.Е. Махов исходит из посылки, что музыка едва ли может оказывать прямое, непосредственное влияние на словесность, поскольку между музыкой и словом лежит огромная область музыкального, а точнее «трансмузыкального», которая находится в постоянном интенсивном взаимодействии со словесным искусством. Образ словесной музыки рождается внутри этой области. Однако и само трансмузыкальное – словесно: Оно представляет собой комплекс идей и представлений о музыке, который распылен по огромному массиву текстов [Махов 2005: 5].

Итак, область трансмузыкального как область посредующая, медирующая, организована двумя мощными течениями понятий и образов: от слова к музыке и от музыки к слову. Рассмотрим эти два течения отдельно, но подробнее остановимся на втором, поскольку в нем формируется и развивается интересующий нас феномен музыки слова.

От слова к музыке

Событие разделения музыки и слова и их устремление друг к другу отражено в трактате древнегреческого историка, риторика и критика Дионисия Галикарнасского «О расположении слов» (I в. до н.э.). Он ставит целью показать «различие между музыкой и речью», но истолковывает это различие как чисто количественное, то есть говорит о том, что музыка использует множество интервалов, а речь лишь один – близкий квинте. С другой стороны Дионисий Галикарнасский говорит о

«мелодии» как об одном из элементов «приятной и красивой речи». Таким образом, возникает представление о том, что словесное произведение может обладать «музыкальностью» [там же: 12].

Также французский романтик Жозеф Жубер, рассуждая о музыкальности слова, приходит к выводу о том, что поэзия – это в своем роде музыка, а поэт – в своем роде музыкант [там же: 15].

Местом пересечения музыковедческих трактатов становится аналогия между музыкой и грамматикой. Так в анонимном трактате «Musica Enchiriadic» (IX в.) приводится сравнение речи и музыки: речь понимается как «артикулированный голос» (*vox articulata*), а музыка – «поющий голос» (*vox canora*). Иерархии элементов речи (буква – слог – слово – текст) примерно соответствует иерархия элементов музыки (тон – интервал – «система» интервалов, мелодия). Тоны и буквы сходны и по своим свойствам, так как складываясь в целостности (в слова и мелодии), они могут сочетаться только в определенном порядке по определенным правилам [там же: 38].

Подтверждением независимости словесной музыки может служить такой своеобразный литературный микрожанр как словесные описания тональностей, в огромном количестве порождаемые литераторами и «поэтизирующими» музыкантами с особой интенсивностью на рубеже XVIII-XIX веков. Представление о ладах и тональностях в эту эпоху было пронизано литературно-поэтической программностью. Символической значимостью в текстах такого рода наделяется специфический момент музыкальной речи – ее ладотональная организация [там же: 16-17].

Позднее, в предромантическую эпоху осмысление тональностей усиливается, достигая высшего выражения в текстах Кристиана Шубарта и Иоганна Хейнзе. К. Шубарт в своем трактате об идеях музыкальной эстетики, созданном в 1784-1785 гг., связывает с каждой тональностью нечто большее, чем просто аффект, – целый

эмоциональный комплекс. Согласно К. Шубарту тональность «Ре-минор» (D) символизирует меланхоличную женственность, предвещает сплин и туман, «Ля-бемоль-мажор» (As) – смерть, могилу, могильный тон, а тональность «Си-бемоль мажор» (B) напротив, является выражением веселой любви, спокойной совести, надежды, взгляда в лучший мир.

Итак, взаимопревращения слова в музыку и наоборот мы определим термином «трансмзыкальное», заимствованным у немецкого музыковеда Вальтера Виоры. В основе трансмзыкальной области – ограниченный и мало эволюционирующий набор ключевых идей, которые легко пересекают жанровые границы и границы эпох. Можно выделить три основные идеи, составляющие основу всей трансмзыкальной сферы. Первая идея – музыка в своей космической ипостаси, по-другому «музыка сфер» – это принцип архитектоники, структурного устройства произведения. Он обуславливает устроенность внешнего мира, гармоническую устроенность словесного произведения. Наряду с музыкой сфер существует «музыка души» – отражение внутренней цельной, неделимой сути человека, его нрава, то есть музыка как отражение внутреннего мира. И третья идея, «музыка – принцип», лежащий в основе все искусств.

От музыки к слову

Эташ Дешан в трактате «Искусство сочинять и делать песни...» (1392) определяет поэзию, как «другую музыку», а именно как «естественную музыку». В отличие от «искусственной музыки», «естественная музыка» представляет собой «музыку уст, произносящих слова, облеченные в метр». «Естественная музыка – та, которая звучит не посредством музыкального инструмента, не касанием пальцев, не от человеческого наущения и воздействия; их учитель – одна лишь природа; такова музыка небесного движения или человеческого голоса.

Искусственная музыка – та, что вымышлена и изобретена человеческим искусством и умом, та, что исполняется на каких-либо инструментах» [там же: 54]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что поэзия – это «естественная музыка».

Точкой, где совершается переход от музыкальной к словесной полифонии, у М.М. Бахтина становится понятие «голоса», которое он определяет как метафору выражающего себя (но не воплощенного или овеществленного) сознания. О музыкальном образе М.М. Бахтин говорит именно потому, что в музыке выражение не сопровождается воплощением или овеществлением; в музыке все выражено, но нет ничего внешнего [там же: 116].

В обратном понятийном движении – от музыки к слову – различают три пласта, соответствующие трем идеям трансмузыкального. Представление о музыке как принципе устройства обнаруживает себя уже в трактате Дионисия Галикарнасского, где «мелодичность» трактуется как один из организующих моментов ораторской речи. Слова, будучи связанными «гармонично», «как звуки в мелодии», обладают над слушателем особой властью, которая превосходит власть аргументации.

Таким образом, первый, еще в античности совершившийся перенос понятий от музыки к слову породил идею мелодичного/гармоничного устройства словесного произведения. Музыка слова – это небесная, космическая гармония, как бы извне сошедшая в словесное произведение и обустроившая его [там же: 48].

Третья идея трансмузыкального – идея о музыке как общем принципе искусства в целом – формируется в Средние века в качестве своего рода пояснения к системе семи свободных искусств, в которой музыка, по мнению многих авторов, занимает высшее положение. «Без музыки ни одна наука не может быть совершенной; ничто не может существовать без музыки (*sine musica nulla disciplina potest esse perfecta*,

nihil enim est sine illa)», – повторяют средневековые авторы почти дословно друг за другом [там же: 28]. Музыка потому и высшее из искусств, что непосредственно основана на том же принципе гармонии, на которым основан весь космос.

Данная идея не могла однажды не навести на мысль о воплощении в нем музыкальных форм, широкое «заимствование» литературой которых начинается с эпохи Романтизма.

1.6. Семиотические категории и их реализация в художественном тексте

Исходя из выше сказанного относительно основополагающей роли музыки в искусстве, отметим далее, что при интерсемиотическом исследовании художественных текстов временных видов искусства – таких как художественная литература или кино – целесообразно исходить из рассмотрения музыкального текста как эталонной системы, поскольку многие механизмы порождения концептуально-эстетической информации в нем более прозрачны, чем в вербальных текстах.

Для определения понятия «музыка» мы обратимся к «Словарю русского языка» С.И. Ожегова, в котором данное понятие толкуется следующим образом:

Музыка – это искусство, в котором переживания, чувства и идеи выражаются ритмически и интонационно организованными звуками [Электронный ресурс 32]. Из данного определения следует, что основными музыкальными элементами являются звуки, ритм и интонация, поэтому в данной главе мы рассмотрим эти и некоторые другие явления, которые принимают непосредственное участие в создании «музыкальности» художественного произведения.

Под музыкальным текстом понимается обобщенная модель классических музыкальных произведений, для построения которой используются теоретические музыковедческие работы и анализ музыкальных вербализаций (описаний музыкальных произведений в художественной прозе). [Баранова 2007: 3]. С этой моделью сопоставляются конкретные литературно-художественные произведения, относящиеся к так называемой музыкальной прозе – Т.Манна, Г. Гессе, Х. фон Дюрера и таким писателям как П. Низон, П. Вебер и другим, на музыкальность которых указывают либо сами авторы, либо исследователи их творчества. Типологическое описание разных видов искусства, в частности литературы и музыки,

демонстрируют их фундаментальные различия на низших уровнях (знаковом уровне естественного языка в художественной литературе и дознаковом уровне в музыке), но сходство многих семиотических процессов на уровне художественного целого. Отличия литературно-художественных от музыкальных текстов обусловлены преобладающей семантической ориентацией – семантической в литературе и синтаксической в музыке, и спецификой используемого в них материала. В сюжетно-повествовательной прозе доминирует семантический аспект. Музыкальный же текст ориентирован не на содержание, а на смысл.

Один из выдающихся швейцарских писателей XX века Пауль Низон писал о своем творчестве: «*Der sprachmusikalische Aspekt ist in meinem Schreiben von Anfang an da. Ich denke, das musikalische Prinzip als Motor des Schreibakts, als schöpferische Technik, ist die Kehrseite meiner Schwierigkeit als Erzähler*» [Nizon 1999: 83].

Особенности внутреннего структурирования текстов различных семиотических систем определяются также условиями функционирования в тексте универсальных семиотических категорий – креативности, упорядоченности и синкретичности.

Для музыкального творчества характерна следующая последовательность порождения: дискурс (музыкальное направление, творчество композитора) – текст (музыкальное произведение) – язык (индивидуальный код произведения или эстетические знаки). При сопоставлении музыки и литературы, очевидно, что первичным в процессе музыкального коммуницирования является дискурс, поскольку именно он определяет дальнейшие действия автора (композитора), именно в нем закладываются основы его творческих установок, принципов и убеждений.

Категория синкретичности имеет два аспекта: одновременность сигнификатов и взаимопроникновение денотатов и сигнификатов, то есть использование вещественных свойств материи для передачи

информации. В художественной литературе синкретичность находит свое выражение в создании и употреблении людьми знаков общения, придание им определенных значений и смыслов на фонетическом, морфологическом, словообразовательном и синтаксическом уровнях, то есть, в конечном счете, в участии материи в выражении содержания.

Упорядоченность музыкального текста обусловлена синтаксической ориентацией его семиотической системы и определяется условиями восприятия – необходимостью реализации ориентирующей функции. Она находит выражение в избыточности элементов, их повторяемости и построении текста по аналогии и определенной модели соответствующей музыкальной формы.

Отличие особенностей реализации семиотических категорий упорядоченности и синкретичности в художественной литературе и в музыке заключается в том, что в музыке они организуются на всех уровнях текста – от отдельных звуков до целого текста, а в литературно-художественных текстах они реализуются лишь на относительно высоких уровнях. Так, ритм художественной прозы проявляется в основном на уровне предложения и выше.

Одна из основных причин выявления музыкальности художественной речи в основном в поэзии – это строение поэтической речи, в которой отчетливо виден ритм, метр, рифма, которые в совокупности создают организованное смыслообразующее звучание. Но, как известно, ни метр, ни ритм, ни рифма не являются определяющими признаками стихотворной речи, поскольку существует и метризованная проза (например, «Петербург» А.Белого), рифмованная проза («Кола Брюньон» Р.Роллана), аллитерированная проза (например, роман Петера Вебера «Der Wettermacher»).

В произведении Даниэля Цано «Cool man» используется так называемое «стаккато» предложений, которые в музыке обозначает короткий, отрывистый штрих. То есть в тексте таким образом

происходит членение предложений на короткие предложения, состоящие даже из одного слова, за счет чего при прочтении создается эффект ритмичности текста.

«Relax. Derbes Sehnen in der Brust. Aufstehen, die Zeitung holen. Wieder hinsetzen. Die Zeitung aufschlagen. Die Kinoseite suchen. Simple Minds aus dem CD-Player. Einfache Gedanken machen. She'a river. Hineinfließen in die Musik. Schwimmen in der Musik. Nass aufstehen und ein paar Takte tanzen. Sich drehen. Sich in Spiegel betrachten. Sich in die Augen schauen. Verschwimmen mit sich. Mit ihr. Dann wieder zurückfließen. Ein Summen im Körper. She'a river.» [Zahno 1996: 143].

Ритм как организованное речевое движение является неотъемлемым признаком любого высказывания. Языковой ритм создается естественным словесным ударением, естественной долготой, мелодикой различных логико-грамматических предложений. Повторяемость структуры, синтаксический параллелизм предложений и синтагм, поддержанный лексическими и фонетическими повторами, образуют композиционное основание прозы. По мнению некоторых исследователей по данной теме, нельзя сводить понимание ритма лишь к повтору, потому что его функция значительней элементарного повтора. Его смысл заключается в том, чтобы «вырвать» нужный элемент из общего потока времени и, подключив механизм памяти человека, создать художественную целостность. В итоге повтор играет одну из главных ролей в создании ритма, а следовательно и формы художественного произведения.

В качестве примера приведем отрывок из ранее упомянутого нами романа Петера Вебера «Der Wettermacher», в котором используется перечисление для создания ощущения ритма, придающее произведению музыкальность:

«...Statisch, rentabel, verdichtet, maximiert, konzipiert und koordiniert das Zusammenklingen von Stoffen und anderem: Rohstoffe, Baustoffe,

Werkstoffe, Brennstoffe, Stoffwechsel, Zündstoff, Material, Materien, Massen.»

«Geklötzelt, gerichtet, gradgeklopft, gebuckelt, gewinkelt, großgestückelt, gereiht, gedrungen, graugeworden, gemockt, gestopft und grundverschieden, gewürfelt, gehäuselt, gedeckt, bedacht und großgekotzt... »
[Weber 1994: 108].

Литературно-художественные тексты, обладающие сходством с музыкальными по характеру реализации универсальных семиотических категорий, можно отнести к интровертным текстам в противоположность к экстравертным текстам массовой литературы. По определению К.Г. Юнга, интровертная установка характеризуется утверждением субъекта по отношению к притязаниям объекта, экстравертная – покорностью субъекта по отношению к требованиям объекта [Азначеева 1994: 237]. Так, например, произведение швейцарского писателя Пауля Низона «Canto» по терминологии К. Юнга является интровертным.

В интровертных текстах реальность подвергается большей деформации, чем в экстравертных. Интровертные тексты характеризуются близостью к музыке, как по содержанию, так и по внутреннему структурированию. Сходство прозаических интровертных текстов по характеру объекта отражения обусловлено тенденцией к воссозданию глубинных слоев внутреннего мира человека, в том числе его бессознательного. Это приводит к появлению в художественном произведении второго плана, образованного неявными ассоциациями, намеками, архетипической символикой.

В отечественном литературоведении отмечается тяготение современного западного романа к интроверсии, повышение активности субъективного авторского начала, ведущая роль не сюжета героя, а сюжета автора, его работы над материалом. Характерное для современного западного романа «разъединение элементов»

компенсируется возникновением новых способов организации целостности художественного мира романа [Там же: 238].

Поэтому, в швейцарской литературе нередко встречаются музыкальные реалии (например, названия музыкальных произведений, музыкальных инструментов), персоналии (имена великих композиторов, музыкантов и др.). Например, в произведении Хелен Майер „Konzert“ в одном из отрывков встречается сразу несколько персоналий: Бетховен, Кучинский, Моцарт [Meier 2000: 114-115].

В другом произведении Г.Майера «Land der Winde» встречаются имена знаменитых музыкантов:

«Und ich dachte daran, wie Kaspar die untergehende Sonne mit feurigen Kugeln aus Glasbläsereien verglichen hatte, und bekam die Toteninsel vor Augen, wie Kaspar sie mir geschildert hatte, wo Kaspar, Katharina und ihr Sohn am Grabe Ezra Pounds gestanden hätten und wo sich in Kaspar das Leben Pounds, soweit es ihm bekannt gewesen sei, repetiert habe, so daß dieser auch als Gefangener in einem Eisenkäfig hervorgetreten sei, zur Schau gestellt in Pisa. Das Grab Strawinskys, das sich auch dort befinde, habe ihnen nicht gefallen.» [Meier 2007: 114-115].

Усиление синтаксической ориентации семиотической системы за счет семантического измерения приводит к усложнению и большей упорядоченности текста, а также к большей выраженности семиотической системы, образуемой авторским индивидуальным кодом, к организации единиц по функциональному принципу – ослаблению соотнесенности словесных знаков с точки зрения их обозначения за счет их внутрисистемного значения. В связи с этим происходит усиление вертикальных связей элементов, которое влечет за собой особую иерархическую организацию текста. Здесь речь идет о более рельефной выраженности структурно-композиционного и идейно-тематического планов, образуемых основными темами (мотивами), ключевыми словами и вычисляемыми семантическими признаками. Кроме того к

этой цепочке присоединяются символическое использование словесных знаков, актуализация элементов знаковой формы на фонетическом, морфологическом, словообразовательном синтаксическом, просодическом уровнях; повторяемость элементов и их высокая избыточность, преобладание сочинительных связей над подчинительными; построение произведения по определенной схеме, в том числе по схеме музыкальной формы – сонатного аллегро, фуги, вариаций и др. [Азначеева 2006: 240].

В швейцарской литературе XX-XI веков также довольно часто используются приемы иерархичной формы организации текста. В качестве примера мы приведем отрывок из романа швейцарского писателя Петера Вебера «Der Wettermacher», который, на наш взгляд, довольно ярко иллюстрирует прием повтора элементов, создающих особое настроение картины, особый образ описываемого:

«Es war einmal ein Land, das war roh und dunkel. Es war einmal ein Land, in dem herrschte keine Klarheit. Es war einmal ein Land, das war ohne Konturen. Es war einmal ein Land, das war Bewegung. Es war einmal ein Land, in dem herrschte von einem Ende bis ans andere ein unsägliches Geflunker. Es war einmal ein Land, das bestand aus Nerven. Es war einmal ein Land, das war Stille, nichts als Stille. Es war einmal ein Land, das flüsterte Geheimnis. Es war einmal ein Land, das war Gehör. Es war einmal ein Land, das war im Mondschein gesichtslos. Es war ein Land, das war Niemandsländ. Es war ein Land, das stand am Anfang aller Dinge. Es war ein Land, das ging unaufhörlich verloren. Es war ein Land, das hatte keine Geschichte...» [Weber 1994: 142].

Названные образцы музыкальной формы являются универсальными когнитивными моделями, лежащими в основе многих психологических и познавательных процессов и определяющими когнитивную структуру не только музыкальных, но и литературных произведений, построенных по аналогии с сонатной формой, фугой и

музыкальными вариациями. Точное следование детальным особенностям музыкальной формы встречается довольно редко, чаще речь идет о применении принципов той или иной музыкальной формы. Характерной особенностью сонатной формы является то, что тематическое развитие возникает в результате противопоставления контрастных тем и перехода от тезиса к антитезису.

Особенностью фугированного изложения является наличие полифонизма – многоголосия на сюжетно-повествовательном уровне, расслоение элементов тематического и сюжетного уровней, совмещение на малом отрезке текста нескольких временных или иных планов повествования, отличающегося от музыкального характером сюжетного движения (поступательное движение в музыке и ретардация в литературном произведении).

Отличительными особенностями вариационной формы является наличие инвариантного набора пропозициональных функций, сквозных сюжетных деталей, мотивов, лейтмотивов, рекуррентных семантических признаков, связывающих разные вариации между собой, варьирование плана содержания элементов (тенденция к синонимии, полисемии и омонимии).

Другое членение литературных текстов с точки зрения их «музыкальности» – на эпические и лирические (лирическую прозу) – частично пересекается с первым. У интровертных и лирических текстов сходный объект отражения – внутреннее пространство, изображение событий душевной жизни человека, что сближает их с музыкой. Музыка больше всего свойственно лирическое повествование, непосредственно передающее состояние творческого субъекта.

Лирическую прозу сближает с музыкой также характер функционирования категории коммуникативного пространства текста: автокоммуникация как отражение определенных закономерностей творческого мышления как такового в XX веке, присущая поэзии

«монологичность» (преобразование диалога во внутренний монолог), слияние в лирическом субъекте адресанта и адресата, повествователя и героя [Азначеева 2006: 240-241].

В диахроническом плане можно отметить изменение проявления «музыкальности» художественной прозы. Если «музыкальная» проза XIX века преимущественно лирична, то есть больше ориентирована на соответствующий музыке объект отражения, то «музыкальная» проза нашего времени чаще интровертна, то есть «музыкальность» определяет не только содержание, но и соответствующую структуру произведения.

В завершение главы отметим, что на примере швейцарской литературы мы рассмотрели формы взаимодействия литературы и музыки, обратились к понятию трансмузыкального, рассмотрели слово как музыку, а также рассмотрели семиотические категории и их реализацию в художественном тексте.

Выводы по главе 1

В данной главе мы обратились к понятию интермедиальности, рассмотрели историю возникновения данного феномена, изучили теоретические основы как отечественных, так и зарубежных исследователей в области интермедиальности, систематизировали изученный материал.

Также мы рассмотрели вопрос проявления музыки в художественном тексте, способы и формы включения интермедиальных элементов в текст, рассмотрели явление трансмузыкального, выделив особо «вербальную музыку».

Были представлены далее результаты анализа швейцарской немецкоязычной литературы, в том числе и в романах Урса Фэса. Мы выявили способы реализации музыки в художественном тексте, выделили основные из них и проиллюстрировали на примере швейцарской литературы их проявление в литературе.

Мы пришли к выводу о том, что швейцарская литература XX-XXI веков, в том числе и творчество швейцарского писателя Урса Фэса, отражает в себе черты различных видов искусств, но особенное место в них занимает музыка.

ГЛАВА 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ АСПЕКТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА УРСА ФЭСА «КАК БУДТО В ТИШИНУ МОЖНО ВОЙТИ И ВЫЙТИ ИЗ НЕЕ»

Начать анализ романа Урса Фэса «*Als hätte die Stille Türen*» нам хотелось бы с цитаты самого автора: «*Nirgends sind wir so sehr bei uns wie im Lesen und Schreiben; die Sprache kann das Entfernte, das nur Gedachte und Geträumte uns nahe bringen und mit dem verbinden, was uns aus der Gegenwart erreicht; lesend übersetzen wir Gegenwärtiges in Zeichen, gewinnen wir aus Zeichen Gegenwart*». А своему роману автор предпосылает слова Джона Кейджа, связанные непосредственно с темой нашего исследования: «*Stille spricht. Es gibt keine Stille, die nicht mit Klang geladen ist*» («*Нем такой тишины, которая бы не звучала*»).

Урс Фэс, родившийся 13 февраля 1947 в городе Арау в Швейцарии, написал за свою жизнь порядка 10 романов, одним из которых является роман «*Als hätte die Stille Türen*», изданный в 2005 году. Основными мотивами его романов являются – смерть, любовь и музыка. Последний по воле писателя занимает особое место в романе «*Als hätte die Stille Türen*», что придает данному произведению особый образ, музыкально-художественный образ, привносит в него нечто новое, «надлитературное», привносит в него нечто новое, еще не изученное.

Итак, мы приступаем к развитию мысли об особой роли музыки в романе Урса Фэса.

2.1. Музыкальные элементы, конституирующие структуру произведения

Когда автор собирается написать свое произведение у него, как и у композитора, возникает в голове определенный образ произведения, его структура. В зависимости от содержания произведения, от его настроения, от количества тем и мотивов, автор выстраивает свое произведение по

определенной схеме. Это, как мы уже говорили в разделе о трансмузыкальной сфере, первый принцип в достижении гармонии между словом и звуком, между музыкой и литературой – принцип архитектоники.

Музыкальность языка Фэса обуславливается, прежде всего, тем, что структура его романа напоминает структуру музыкального произведения.

Для того, чтобы анализировать структуру романа с точки зрения наличия в нем признаков и черт формы того или иного музыкального произведения, следует обратиться к музыкальной терминологии, а именно мы обратимся к определению понятия музыкальной формы произведения.

Итак, в широком смысле слова музыкальной формой принято считать целостную, организованную систему музыкальных средств, примененную для воплощения содержания произведения. В узком же значении музыкальная форма – это строение, или структура, музыкального произведения.

Каждое музыкальное произведение имеет свою индивидуальную форму, но при этом все они имеют общие черты и признаки сходства в строении, за счет чего становится возможным выделение типов форм и общих композиционных схем.

Как мы уже упоминал в нашей теоретической части, чаще всего литературный текст идентифицируется с такими музыкальными жанрами как соната, fuga или вариации. Далее мы будем подробнее говорить о сонатной форме музыкального произведения, поскольку, на наш взгляд, именно эта форма по своей структуре тождественна структуре романа Урса Фэса «Als hätte die Stille Türen».

Прежде всего, нам представляется необходимым обратиться к определению понятия «сонатная форма». Итак, сонатная форма – подвижная, динамическая, «прорастающая» форма музыкального произведения, в которой каждое следующее построение связано с предыдущим.

Сонатная форма или, как её ещё иногда называют, форма сонатного аллегро является одной из самых совершенных и сложных форм

музыкальных произведений. В основе сонатной формы лежат две основные темы – одну из них называют «главной» (ту, которая звучит первой), вторую – «побочной». Эти названия означают, что одна из тем проходит в главной тональности, а вторая – в побочной (например, доминантовой или параллельной). Вместе эти темы проходят различные испытания в разработке, а затем в репризе обычно и та, и другая звучат в одной и той же тональности. Сонатная форма состоит из трёх основных разделов: экспозиция (представление на суд публики первой, второй и других тем); разработка (этап, на котором происходит интенсивное развитие); реприза (здесь темы, проведённые в экспозиции, повторяются, одновременно происходит и их сближение) [Электронный ресурс 32].

На примере следующее таблицы мы схематично проиллюстрируем наши рассуждения при анализе структуры художественного произведения, а именно романа швейцарского писателя Урса Фэса «Als hätte die Stille Türen» с точки зрения наличия в нем черт такой формы музыкального произведения как сонатное аллегро.

Итак, структура сонатного аллегро, как правило, представлена тремя основными частями: экспозиция, разработка и реприза, поэтому именно они послужат основными пунктами нашего анализа. По горизонтали нашей таблицы располагаются две колонки: первая, это характерные именно данной части сонатного аллегро музыкальные приемы и средства, используемые для достижения желаемого композитором эффекта, которые мы возьмем за основу нашего анализа. Вторая колонка – это черты и признаки сходства романа (части романа) «Als hätte die Stille Türen» с данной частью музыкального произведения. При анализе структуры данного романа с точки зрения ее сходства с сонатным аллегро, мы руководствуемся не только сюжетом романа, но и различными вербальными, ритмическими и другими средствами, с помощью которых достигается эффект «звучания».

	Сонатное аллегро	Роман «Als hätte die Stille Türen»
экспозиция	<p>Главная партия (Г.п.) – связующая партия (с.п.) – Побочная партия (П.п.) – заключительная партия (з.п.);</p> <p>тональный план: – Т – D (мажорная тональность переходит в доминантовую); – t – II (минорная тональность переходит в параллельную).</p>	<p>Г.п.: Давид Рудан С.п.: Знакомство Давида Рудана с Симоной Тальман; Симона поет романсы; между ними зарождаются чувства. П.п.: Альбан Берг и Ханна Фукс, сведения о композиторе, о его возлюбленной. З.п.: Давид начинает исследовать биографию австрийского композитора Альбана Берга, интересуется его историей любви к Ханне Фукс.</p>
разработка	<p>1. Динамическая разработка (волновое развитие основных тем: секвенции, модуляции, отклонения, нарастающая динамика, кульминация);</p> <p>2. Эпическая разработка: сопоставление тем – контрастная динамика (p – ff; pp – mf и т.д.)</p>	<p>1. Развитие отношений Давида Рудана и Симоны Тальман, их разлука. Расстояние между ними становится для Давида невыносимым. Параллельно с тем он исследует биографию Берга, начинает искать параллели между своей историей любви к Симоне с историей Альбана Берга и Ханны Фукс, пытается идентифицировать себя с героем своих исследований. Подобно тому, как Берг в своих письмах к Ханне Фукс пытается выразить свои чувства, но почти не получает ответа, Давид пишет письма Симоне, и по ходу романа мы наблюдаем угасание ее чувств к Альбану и нарастающее отчаяние и разочарование Давида. Здесь отсутствие ответа Симоны сопоставляется с тишиной – pp, и противопоставляется получению письма от Симоны Давидом – буре эмоций, ff.</p>

реприза	<p>Главная партия – связующая партия – Побочная партия – заключительная партия; Тональный план: Т – Т; t – t: (мажор или минор в главной партии соответствуют мажору или минору в побочной партии).</p>	<p>В попытках идентифицировать себя с Альбаном Бергом, Давид руководствуется выбором героя своего исследования, вследствие чего происходит слияние двух историй жизни в одну и Давид большей не может отделить реальную, свою жизнь от жизни другого человека, жившего полвека назад. Таким образом, в репризе две печально закончившиеся истории любви, слившись воедино, звучат в миноре.</p>
---------	--	---

Проектируя вышесказанное на роман «Als hätte die Stille Türen», можно соотнести две основные части сонатной формы – главную и побочную, с двумя историями любви: с одной стороны Давида Рудана и Симоны Тальман, с другой – австрийского композитора Альбана Берга и его возлюбленной Ханны Фукс, которые жили на полвека раньше, что способствует усложнению временной соотнесённости тем – подобно тому, как в авангардной музыке 21 века может появиться включение барочной или фольклорной музыки.

«Aber du möchtest die Geschichte dieses Paares, Alban Berg und Hanna Fuchs, die Geschichte einer Liebe schreiben, statt der vielen Themen in deinem Kopf für einmal nur eine Geschichte, eine Stimme» [Faes 2005: 36]

Подобно тому, как в сонатной форме главная тема всё время сменяется побочной, как эти темы проходят различные испытания в разработке, а затем в репризе звучат в одной и той же тональности – так две темы романа Фэса перекликаются между собой, сменяя поочередно друг друга на протяжении всего романа. Главная тема – история любви Давида Рудана к Симоне Тальман пересекается в основных чертах с историей Альбана Берга и его музы Ханной Фукс, которая выполняет роль побочной, но при этом не менее значимой темы. В романе основным мотивом проходит тема неудачи

главного героя в определении себя как личности, в осознании своего «я» (Identitätsverlust). Именно поэтому в конце в «репризе» две схожие, но противопоставленные друг другу темы, «звучат в одной тональности». Памятуя о том, что образ Давида сопровождается мотивом смерти, а Симона пишет статью «Смерть в музыке» и исполняет романсы на эту тему, мы слышим эту тему в минорной тональности до конца произведения. Альбан Берг, его возвышенные чувства поначалу звучат в мажоре, но безнадежность и отчаяние нереализованных чувств трансформирует этот мажор в минор.

Отдельно хотелось бы остановиться на таком музыкальном явлении как тональность, за счет выбора которой композитор собирается произвести то или иное впечатление на слушателя. Опираясь на нашу теорию, где мы говорили о том, что К. Шубарт в своем трактате об идеях музыкальной эстетики связывает с каждой тональностью целый эмоциональный комплекс, мы бы хотели процитировать отрывок из романа «Als hätte die Stille Türen», где автор раскрывает секрет создания Бергом своего произведения, тайный замысел композитора:

«Niemand darf wissen, daß dieses Werk, ich nenne es Lyrische Suite, voll von geheimen Beziehungen ist: die Zahlen 10 und 23 und die unserer Anfangsbuchstaben HFAB (die ja, verschlungen, auch die Anfangs- und Endtöne des Tristan-Themas sind)» [там же: 44].

Там, где говорится про инициалы имен Альбана Берга и Ханны Фукс, подразумевается ладотональная организация музыкального произведения, которая также несет определенную смысловую нагрузку в тексте и в произведении. Согласно К. Шубарту тональность «Си-бемоль-мажор» (В) символизирует веселую любовь, спокойную совесть, надежду, взгляд в лучший мир. «Ля мажор» (А) – также отражает чистую любовь, радость отношений, надежду увидеть любимого человека вновь. «Си мажор» (Н) согласно К. Шубарту является сильно окрашенной тональностью, которая провозглашает дикие страсти. В данной тональности выражены злость, гнев, зависть, ярость, безысходность и всякая тяжесть на сердце. И, наконец,

тональность «Фа-минор» (F), которая ассоциируется с глубокой тоской, плачем над мертвецом, стенаниями скорби и влечением к могиле.

Подобно тому, как в романе чередуются главная и побочная темы, чередуются также и «тональности»: более жизнерадостная, настроенная на светлое будущее и вселяющая надежду сменяется тональностью, внушающей безысходность и вызывающей ощущение тяжести на сердце.

«Diese Musik führt mich in ein Labyrinth der Angst, dachte er» [там же: 38].

«Unruhig war diese Musik, elegisch, wild, ein Delirium aus Angst und Leere, ein Taumeln und Purzeln, Glissandi, abwärtsgerichtet» [там же: 81].

И, в конце концов, композитор понимает, что ему никогда не удастся встретиться и быть счастливым с его возлюбленной и он говорит фразу, которая «звучит» в тональности «фа-минор»:

«...alles fällt uns aus der Hand, die Gewißheiten und die Sicherheiten, die Liebe und die Freundschaften. Nur der Tod ist uns nah, und selten das Glück» [там же: 103].

Кроме того С. Шер отметил, что музыка проявляется в том, что литература пытается заимствовать средства выражения музыки, стремится к музыкальности слога, стиха. Этот вид связи проявляется в стремлении к музыкальности языка, звуковой организации текста. Музыка становится носителем смысла, семантического сообщения в художественном тексте, что мы можем наблюдать в следующем отрывке из романа:

«Du kennst die Wörter, sie stehen da auf dieser Liste, du brauchst nur auszuwählen, und schon wirst du die ersten Töne hören können, die Melodie, die langsam einsetzt, vier Akkorde aus Quinten, noch ein wenig schwer, unterwegs schon ins Hauptthema, Becherklang, Freude, ein Pizzicato dann. Dreimal dreiundzwanzig Takte. Die Dreundzwanzig ist deine Zahl. Danach ein Andante, noch verträumt, spielerisch, gentile giocoso, Wörter nur als Brücken...» [там же: 53]. Мы видим, как уже первая фраза «сцепляет» слово и звук, который усиливается с появлением слова «мелодия», разрастается с появлением

четырёх квинтовых аккордов и кульминирует в пояснении композитором структуры слышимого им отрывка: «Dreimal dreiundzwanzig Takte. Die Dreiundzwanzig ist deine Zahl».

Или, например, в следующем отрывке Фэс сопоставляет тишину (отсутствие звука) с отсутствием действия:

«*Von Simone traf kein Brief ein*» – «*Alles blieb still*» [там же: 40-41]. Но ведь автор не случайно выбирает эпиграфом слова, которые характеризуют тишину как звучащую материю.

К представленной теме автор подбирает язык: звуки, тональности, темп, смену темпа, ритм – выстроенные по определенному представлению структуры, по её ощущению. Прежде всего, воздействие языка на читателя заключается в особенном слове, в комбинации слов, в предложении, в последовательности предложений.

Для ритмизации текста Фэс использует такой художественный прием как парцелляция:

«Noch eine Beichte?

Er fragt ängstlich.

Musik, sagt sie, nur Musik. Berg.

Ausgerechnet Berg.

Sie wehrt ab [там же: 167].

Hör schon auf.

Wir nehmen den Bus.

Sie führt ihn zur kleinen Kirche, nahe der Festung. Er versucht, sich die ersten Takte des Violinkonzertes in Erinnerung zu rufen. Es gelingt nicht» [там же: 168]. Данный прием, использованный в тексте Фэсом, создает впечатление замедления, утяжеления темпа за счет разделения мысли (предложения) на отдельные фразы и за счет особым образом графически оформленного текста.

Также для ритмизации текста служит такой стилистический прием как анафора, или единоначатие:

«Er summte, leise, vor sich hin, summte im Takt dieser schlagenden Räder.

Und hinter den geschlossenen Lidern tauchten die Bilder auf, diese Maitage in Prag. Er summte weiter.

Er summte und sah Hannas Gesicht, folgte den Wellen ihres Haares. Wie Wellen, die im Sand auslaufen, dachte er. Wie rasch sich doch alles ändern kann, wenn zwei Augen uns treffen, die Welt und die Töne. Alles ist anders mit einmal, und wir wissen nicht, wie wir darüber reden und noch weniger, wie wir damit leben sollen.

Er summte, nah jetzt das Gesicht, über ihn gebeugt, die Lippen nah, er summte lauter, als sänge er in die Landschaft hinaus, in dieses nächtliche Dunkel» [с. 34].

В данном отрывке на наш взгляд довольно отчетливо изображается постепенное замедление темпа, поскольку с каждым предложением конструкция «Er summte» используется всё реже и реже, подобно использованию все более долгих длительностей, за счет чего каждое последующее предложение становится более тяжелым, чем предыдущее.

2.2. Языковые средства реализации музыки в романе

Также С. Шер выделяет «вербальную музыку». Кроме словесного приближения к реальной или выдуманной партитуре, такого рода тексты часто характеризуют музыкальное исполнение или восприятие данной музыки.

Роман Фэса буквально изобилует подобного рода включениями, что довольно ярко нам иллюстрирует следующий отрывок из романа:

«Er nahm ein Blatt, ergänzte die Wortreihe, das Allegretto an den Anfang, gioviiale, fügte er hinzu, giocoso, freudig, verspielt, vergnügt ja, so war er in Prag angekommen, lebhaft, leicht. Sie hatte ihn empfangen, sie hatten sich in den Tag, in den Abend, wie sollte er es nennen, treiben oder hinübergleiten lassen. Am nächsten Tag die Leidenschaft, ein Adagio, das er jetzt appassionato nennt. Er

nimmt den Vers des Dichters gleich zweimal auf: Mein Eigen, sie, für Augenblicke, die Wogen zwischen ihnen, das Auf und Ad, die Nähe und Distanz, steter Wechsel zwischen dem Accelerando der Zwölftonreihe und dem Ritardando der freien Tonfolge.

Das Andante amoroso, das übergeht ins Allegro misterioso: Hände, die sich unvermittelt ineinanderlegten. Und dann die aufgehaltene Zeit, das Ritardando: die Passion?

Darf er sagen Seligkeit, Duett zwischen Bratsche und Violine, sich jagend, sich steigend bis zum dreifachen Forte, ein Gewoge, ein Beben: Liebesleben.

Und nach dieser Seligkeit der Absturz: ins Presto hinein, das schon Delirium war, nur dem vorstellbar, der Schrecken und Qualen, Abschied und Trennung kannte. Die schnellen Glissandi der Violine, die Terzen des Cellos, das Dunkel: die Nacht ohne dich, Geliebte. Die Heimreise. Die Ankunft in Wien. Im Alltag.

Und später das Largo, nicht bloß dunkel und schmerzhaft, sondern trostlos. Der Sturz in die Tiefe, wo die Gegend wüst und leer war, Einöde. Tremolierend, schrieb er und übertrieb schon wieder, dachte an Tristan, den Liebestod» [там же: 55-56].

В данном отрывке мы наблюдаем вербальное описание музыки, в которой композитор Альбан Берг пытается детально отразить их историю любви с Ханной Фукс. Здесь и термины, выражающие степень эмоциональной наполненности (*Giocoso, appassionato, freudig, verspielt*), и темповые понятия (*Largo, Presto, Allegro, Andante, Ritardando*), и тембральная окраска звучания (*Tremolierend, amoroso, misterioso, glissandi*), и названия музыкальных инструментов (*Bratsche, Violine, Cello*) и, наконец, упоминание двенадцатитоновой системы, которая разрабатывалась новыми венскими классиками – Арнольдом Шёнбергом, Антоном Веберном и Альбаном Бергом (*Accelerando der Zwölftonreihe und Ritardando der freien Tonfolge*). И вся эта палитра музыкального звучания сопряжена с

выражением чувств творца музыки (Die Wogen zwischen ihnen, die Nähe und Distanz, dunkel, schmerzhaft, Schrecken und Qualen, Abschied und Trennung...).

В следующем отрывке из романа мы также можем наблюдать вербальную музыку, которую по сюжету романа описывает Альбан Берг и так же, как в предыдущем пассаже он «накладывает» четыре части задуманного им струнного квартета на отражение динамики развития отношений между ним и Ханной.

«Vielleicht wird's ein Streichquartett. Im Rahmen von vier Sätzen soll sich alles abspielen, was ich seit dem Moment, da ich Euer Haus betrat, durchmachte:

- die im matten Glanz der Beschaulichkeit in Euer Mitteverlebten ersten Stunden und Tage und Abende;*
- die still und immer süßer keimende Liebe zu Dir;*
- die beseligendste halbe Stunde und ganze Ewigkeit jenes Vormittags;*
- die dampfende eisige Nacht der Trennung und des Alleinseins, der Entsagung und Öde»* [там же: 22-23].

Данная цитата иллюстрирует нам восприятие композитором музыки, то, что он видит в ней отражение их истории буквально по пунктам, по событиям. Данное включение характеризует художественный текст с музыкальной точки зрения.

Как мы уже упоминали в теоретической части нашего исследования, кроме всего прочего под музыкальными включениями в художественном тексте понимается упоминание персоналий, людей, непосредственно связанных с музыкой. Так, в романе «Als hätte die Stille Türen» Фэс выстраивает сюжет таким образом, что герой «главной темы» произведения влюбляется в певицу, а герой «побочной темы» Альбан Берг сам является композитором. Поскольку речь идет о человеке, существовавшем на самом деле и оставившем большой след после себя, мы бы хотели обратиться к биографии композитора.

Итак, Альбан Берг – австрийский композитор, родился в 1885 году в Вене. Берг являлся представителем новой венской школы, одним из виднейших представителей экспрессионизма в музыке. Как экспрессионист Берг выражал в своем творчестве характерные мысли, чувства и образы, такие как неудовлетворенность социальной жизнью, ощущения бессилия и одиночества. «Лирическая сюита для квартета», написанная автором в 1926 году, стала отражением его истории любви к Ханне Фукс, в которой показаны разные эмоциональные грани. «Лирическая сюита» стала одним из лучших произведений Альбана Берга. Структура и язык данного произведения являются весьма символическими: «Лирическая сюита» стала первым масштабным произведением Берга, созданным в технике 12-тонового письма, где мелодические ряды формируются из последовательности неповторяющихся звуков. Берг построил свое произведение из последовательности звуков, которые складываются из буквенных обозначений имен героев Альбана Берга и Ханны Фукс (А, В, Н, F), таким образом, выводя в этом сочинении главных действующих лиц. Кроме того, автор увлекался нумерологией, что так же повлияло на построение музыкального произведения, поскольку именно цифрами, а точнее говоря числами, он руководствовался при определении музыкальных параметров. Таким образом, количество тактов и темп каждой из частей он использовал своё число 23 и число Ханны 10 для определения музыкальных параметров произведения: количества тактов и обозначения темпа (метронома) в каждой части.

Как в любом литературном произведении, характеризующемся с точки зрения интермедиальности, в данном романе упоминаются названия или даже строчки из некоторых песен, например из песни Shirley Horn „...and where are you?“, персоналии, такие как Александр Цемлинский, И.С. Бах, К. Монтеверди, Ф. Беллини, Г. Малер и Альма Малер (которая устраивала встречи Альбану Бергу и Ханне Фукс) и др.

Одним из основных и очевидных признаков взаимодействия музыки и литературы в художественном тексте, кроме всего прочего, является наличие музыкальной терминологии, часто используемой автором. Роман Урса Фэса «Als hätte die Stille Türen» не просто содержит в себе огромное количество музыкальной терминологии, он построен по принципу использования данного рода терминологии, которая несет в себе основную смысловую нагрузку сюжета романа, характеризует его с музыкальной точки зрения.

Так, говоря о кантате И.С. Баха «Es ist genug» Альбан Берг называет ее диалогом между страхом и надеждой, если не тоской по смерти, то есть в очередной раз в словах и в музыке, соединенных вместе, живут чувства и страсти человеческие. Не случайно здесь встречается окказионализм «Seufzer Quinten»:

«Kennst Du Bachs „Es ist genug?“ Es bildet den Schlußgesang der Kantate zum 24.Sonntag nach Trinitatis. Ein Zwiegespräch zwischen Furcht und Hoffnung, vielleicht auch Sehnsucht nach dem Tod. Wie oft möchte ich selber ausrufen: Es ist genug. Nur noch Seufzerquinten schreiben. Wie Mahler in der neunten»[там же: 141-142].

Большую часть терминологии музыковедов занимают итальянские термины, характеризующие настроение, тем музыкального произведения, способ его исполнения и т.д. В романе Фэса итальянские термины находят широкое применение. Для обозначения темпа используются следующие термины:

Allegro – скоро; традиционный темп I части сонатного цикла;

Andante – умеренный темп в характере обычного шага, иногда понималось как движение грациозное, не очень медленное.

Allegretto– темп более медленный, чем *allegro*, но более быстрый, чем *andante*;

Presto – обозначение быстрого; *Presto assai* – очень быстрого темпа;

Largo – «широко, медленно», один из темпов медленных частей сонатных циклов.

Термины для обозначения смены темпа, ускорения или замедления: *accelerato* – ускоренно; *ritardando* – замедляя и др.

Для обозначения настроения той или иной части произведения Фэс использовал такие итальянские термины как:

Desolato – горестно, безутешно; *amoroso* – любовно; *delirio* – фантазирование, восторг и др.

Кроме того, в тексте можно найти термины, которые используются музыкантами для обозначения различных приемов, интервалов и прочего в музыке, например: *pizzicato* – играть щипком на смычковых инструментах; *quinte* – квинта (интервал), *quartett* – квартет, *glissando* (от фр. *glisser* – скользить) – глиссандо, *rondo* – рондо.

В следующем примере мы проиллюстрируем как в музыкальных терминах показана градация чувств героя:

«Der Bleistift zuckte zurück. Draußen vorm Fenster das Gurren der Tauben. Er prüfte die Reihe, fügte dem Presto einen weiteren Abschnitt an: Largo. Er tippte die sechs Wörter mit der Bleistiftspitze an, sechs Bilder. dachte er, sechs Sätze Sätze (как часть музыкального произведения), sechs Kapitel einer Liebe, die Musik werden wollen.

Und dein Zittern, sagte er sich und suchte weiter nach Wörtern, eine zweite Reihe, gleich neben die erste. Das Andante bekam amoroso beigelegt. Und das Adagio? Da zögerte er wieder, setzte affettuoso dahinter; zu wenig, dachte er, viel zu wenig für das, was war zwischen ihm und Hanna. Er setzte appassionato dazu, leidenschaftlich waren sie gewesen, glücklich im Begehren.

Am Ende das Largo, die Abreise, die endgültige Trennung. Da fielen ihm die Wörter gleich reihenweise ein: doloroso, lacrimoso, fürchterlich war es gewesen, lamentabile oder gar desolato? Wäre dies das richtige Wort für das Grauen, das Dunkel, das herrschte ohne Hanna? Ohne deine Hände?» [там же: 54].

Мы видим как посредством использования музыкальных терминов, передающих настроение, характер той или иной части музыкального

произведения, автор передает нам настроение героя, его чувства, которые он испытывал в момент встреч, расставаний с возлюбленной.

И, наконец, в названии романа также скрывается философия Урса Фэса: «*Als hätte die Stille Türen*» – «Как будто у тишины были двери», или «Как будто в тишину можно войти и выйти из нее». Название интерпретируется довольно неоднозначно. Возможно, в нем заключается мысль о том, что у тишины тоже есть свое особенное звучание, или, может быть, тишина противопоставляется всему, что может звучать на самом деле. Но сам Фэс в следующих строках дает разгадку названия своего романа:

«Worte können öffnen, Wörter sind wie Türen, aus der Stille, in die Stille. Sie schaffen Weite, in der wir uns bewegen können, schaffen Raum. Berg muß das gespürt haben» [там же: 65].

И в данных словах автора, на наш взгляд, отчетливо прослеживается взаимосвязь художественного текста и музыки, их неразрывное существование, слияние которых позволяет читателю погружаться в художественный мир романа и существовать в нем, слышать, видеть, представлять и может быть, даже, слышать в нем отзвуки своей души.

Выводы по главе 2

Во второй главе нашего исследования мы провели анализ романа швейцарского писателя Урса Фэса «Als hätte die Stille Türen» с точки зрения музыкального аспекта. Опираясь на теоретическую часть нашего исследования, мы провели анализ структуры романа и пришли к выводу, что данный роман по форме тождественен сонатной форме музыкального произведения. Также согласно теоретическим заключениям, мы выявили способы музыкальных включений в художественном мире романа Фэса:

- использование музыкальной терминологии;
- различных музыкальных средств (темпа, ритма и др.);
- вербальное описание музыки в тексте романа;
- создание в качестве главных героев романа людей, непосредственно связанных с музыкой.

Все вышеперечисленные факторы позволяют нам сделать вывод о том, что музыкальность художественного языка Фэса привносит в роман новые темы, идеи и образы, делает текст многогранным, полихудожественным и вырабатывает свой особенный язык, который становится понятным для читателя только при взаимодействии литературы и музыки в тексте.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования являлось рассмотрение комплекса музыкальных включений в художественном мире романа швейцарского писателя Урса Фэса «*Als hätte die Stille Türen*».

В соответствии с целью нашего исследования, в первой главе мы обратились к понятию интермедиальности, к истории возникновения данного термина и рассмотрели интермедиальность как методологию анализа художественного текста. Также мы проанализировали основные положения теории, рассмотрели основные категории текста с филолого-лингвистической позиции, и выявили способы проявления интермедиальных, в частности музыкальных, включений в художественном тексте Урса Фэса.

Вторая глава нашего исследования была полностью посвящена анализу художественного мира романа швейцарского писателя Урса Фэса «*Als hätte die Stille Türen*» на предмет музыкальных включений. Опираясь на теоретическую главу нашего исследования, мы рассмотрели данный роман с точки зрения взаимодействия в нем литературы и музыки и пришли к выводу, что музыка и ее составляющие ярко выражаются в тексте, что определяет подобного рода художественный текст как интермедиальный.

Проведенное исследование позволяет нам сделать вывод о том, что художественный мир Урса Фэса буквально насквозь пропитан интермедиальными включениями разного рода. Музыкальность слова влечет за собой музыкальность произведения, а отсюда возникает особое восприятие текста, придает ему своеобразную окраску, и наделяет его особым смыслом, которым возможно скорее проникнуться и прочувствовать его, нежели понять, что и делает подобного рода интровертный художественный текст более выразительным, более тонким, более богатым и доступным для восприятия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Печатные издания

1. Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Ч.3. – Пермь: ПГУ, 1994
2. Азначеева Е.Н. Русская германистика / Ежегодник российского союза германистов Т.2. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – с.235-241
3. Азначеева Е.Н. Форма фуги в поэтике Франца Фюмана. – Филологические науки. №3. – 1988
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского Ф.М. – М.: Худ.лит., 1972. – с.434
5. Баранова С.Ю. Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ.– Омск: Научный журнал, 2007. – с. 2-5
6. Йиранек Я. Интонация как специфическая форма осмысления музыки. / Сов. музыка. №10. – 1988. – с.127
7. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – с.220
8. Лукин В.А. Художественный Текст. Основы лингвистической теории./ Ось–89 – М.: 2005. – с. 304-305
9. Махов А.Е. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005 с.5-125
10. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. – М.: 1979. – с.50
11. Сафронова К.А. Музыкальный аспект как элемент интермедиального дискурса в творчестве Пауля Низона / Диссертация. – Екатеринбург, 2009. – с.26-27
12. Тamarченко Н.Д. Теория литературы / Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2004. – с. 108-115
13. Упит А. Музыка / Упит А. Новеллы. – М.: 1982

14. Уральское лингвистическое общество УрГПУ / Уральские лингвистические чтения №13 / Актуальные проблемы лингвистики. – Екатеринбург: 2000. – с.43-44
15. Фортунатов Н.М. Музыкальность чеховской прозы (опыт анализа формы). – Филологические науки. №3. – 1971
16. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: 1987. – с.222
17. Blatter S. Wassermann. – F/M.: Suhrkamp Verlag, 1986. – с.11,13
18. Faes U. Als hätte die Stille Türen. – F/M.: Suhrkamp Verlag, 2005. – 170 с.
19. Grotzer P. Zur Archäologie von Paul Nizons „Canto“. – F/M.: 1990. – с. 15-26
20. Härtling P. Das wandernde Wasser. Musik und Poesie der Romantik. – Stuttgart: Radius-Verl., 1994. – с. 9-18
21. Meier G. Land der Winde. – F/M.: Suhrkamp Verlag, 2007. – с.12
22. Meier H. Im Konzert. – Zürich.: Ammann Verlag 2 Co., 2000. – с.18-19
23. Nizon P. Canto. – F/M.: Suhrkamp Verlag, 1993
24. Nizon P. Taubenfrass. – F/M.: Suhrkamp taschenbuch, 1999. – с.83-89
25. Nizon P. Zum musikalischen Verfahren. – F/M.: 1996. – с. 27-28
26. Text und Kritik; Essay. – München: Edition text u. Kritik, 1998. – с.27
27. Weber P. Der Wettermacher. – Suhrkamp taschenbuch 2547, 1993. – с.108, 142
28. Zahno D. Cool man. – Regensburg: Thünker Verlag AG, 1996. – с.143

Электронные источники

29. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия [Электронный ресурс] URL: http://inter-mediality.blogspot.ru/2013/05/blog-post_7.html (дата обращения: 20.05.2014)
30. Каган М.С. Морфология искусства. – Л., 1972. [Электронный ресурс]. URL: <http://referati.me/sotsiologiya-kulturyi-knigi/kagan-morfologiya-iskusstva-37072.html> (дата обращения 6.06.2014)
31. Культура и культурология / Справочник [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artap.ru/cult/sintez.htm> (дата обращения 6.06.2014)
32. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ozhegov.org> (дата обращения 20.05.2014)
33. Самые распространенные формы музыкальных произведений [Электронный ресурс]. URL: <http://music-education.ru/formy-muzykalnyh-proizvedenij/> (дата обращения: 28.04.2016).
34. Слово и музыка / Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. — М.: МГК, 2002. — с.358 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/boris37.html> (дата обращения 17.05.2014)